Estrategia para desentrañar: la escucha en el arte sonoro.

Jorge Martínez Ulloa.

jmartinez@uchile.cl

Centro de Investigaciones Estéticas Latinoamericanas CIELA
Facultad de Artes, Universidad de Chile

La escucha es el elemento central en el arte sonoro.

Esta afirmación, que podría ser considerada paradojal de tan obvia, motiva toda una serie de reflexiones y consideraciones sobre el rol que pudiera cumplir esta forma de práctica artística. A caballo entre la música y las artes visuales, el Arte Sonoro, por sus referencias a la performance, las instalaciones, la arquitectura, la poesía sonora y otras formas aún, se ubica en la encrucijada de códigos y lenguajes que lo hacen espacio de desestabilización para las prácticas artísticas y disciplinarias tradicionales. En forma análoga a la performance, que puede ser vista como un género que provoca la ruptura de la matriz narrativa tradicional del teatro, cuestionando a la vez la danza y su uso del cuerpo en el espacio, el arte sonoro se plantea como la ruptura de la matriz discursiva tradicional de la música y cuestiona a la vez a las artes visuales en el soporte disciplinario, introduciendo críticamente el tiempo como variable del lenguaje plástico, y por ende la observación y su temporalidad como lugar de la visualidad.

El arte sonoro, tal y como la performance, se pone en el cruce de lenguajes disciplinarios y por la misma razón, también al centro de problemas que conciernen el estatuto del arte en general, su papel epistémico y de verdadero productor de conocimiento, el estatuto social de la obra de arte, además del fetichismo y el "cosismo" en los ámbitos de la crítica de arte y el arte político.

Todas estas cuestiones tienen gran importancia en el arte sonoro, en cuanto éste es realmente una cierta forma de escucha o mejor dicho, una "forma cierta" de escucha, "cierta" pues en éste es la audición y sus avatares el elemento central de toda semiosis, incluso más que en otras prácticas sonoras: música, teatro, literatura. Depende por tanto de la escucha, pero en una forma diferente de las tradicionales, ya que reclama una puesta en juicio de lo que normalmente entendemos como tal. Por lo anterior, podemos hablar de una "forma cierta", ya que es propiamente en la nueva construcción de una "escucha cierta", una escucha tradicional desestabilizada y reconstruida sobre nuevas bases perceptivas y lógicas, que se verifica lo propiamente artístico del arte sonoro, poniendo entonces énfasis en aspectos de forma y estructura de la obra de manera diferenciada a lo tradicional y, hasta cierto punto,

contrastante[1]

Es entonces, y desde su propio nombre, un género y una práctica cultural que produce obras de arte, pero en un modo que hace que el concepto tradicional de “obra de arte” sea dislocado y transliterado hasta producir una negación del concepto académico.

El arte sonoro se configura como una práctica estética de estatuto social y de goce colectivo, normalmente, instalado en lugares no habituales, que produce grandes porciones de “in-audito” como su mecanismo principal, cuestionando seriamente lo que se entiende por forma y estructura en lo acústico, (y en lo musical), interrogando y reposicionando el objeto de arte como forma.

Es tan grande la distancia que produce hacía lo que es considerado generalmente como música. que numerosos artistas visuales lo reivindican como espacio privilegiado de su quehacer disciplinario, sin dejar por esto de interesar a compositores , intérpretes y musicólogos, como una nueva frontera de “lo musical”, límite ya abundantemente visitado por John Cage y otros músicos actuales. Desde ese no-lugar, como una trans-disciplinariedad precaria, en un territorio disputado por disciplinas y sus deslindes, el arte sonoro remite a una dimensión política, más que en las intenciones de sus exponentes, en la realidad concreta de las dificultades que su instalación como disciplina estética comporta. Pese a romper el formato tradicional de las artes visuales y de la música, haciendo explotar el objeto mismo de ambas disciplinas, deviene quizás involuntariamente “cosista“, al instalar la cómoda presencia de lo concreto sensorial por sobre el lenguaje disciplinario, de la forma sobre la estructura , en artes que tradicionalmente hacen de la estructura lo central de su reflexión poética. “Fetichista” en cuanto muchas instalaciones producen en la crítica especializada una sobredeterminación de la cosa, del objeto material, en detrimento del espacio colectivo de su operación o eventualidad y de la capacidad de decodificación lingüística que trae aparejada toda práctica social de arte.

Este ensayo se pone el objetivo de reflexionar y apuntar algunos elementos que desde la escucha y el Arte Sonoro como práctica estética, se levanten hacia una consideración de la “obra de arte” y su estatuto social, del arte como lugar epistémico, justamente por su calidad de producto social.

1- Arte y representación.

El arte se levanta y cubre un espacio simbólico de tensión entre el dominio de “lo real” y su/s representación/ones.

Es evidente que la complejidad de “lo real” escapa y excede el dominio de todas sus representaciones posibles: la complejidad de lo real escapa a la

---

1 Contrastante pues la forma sonora desafía, en el caso del Arte Sonoro, todo encasillamiento en lenguajes o prácticas canónicas ya que su eficacia expresiva está jugada por los límites de lo pertinente acústico, esto es , el ruido. Ruido que aparece como forma auditiva dura, impermeable a la distinción de relaciones entre sus trazos distintivos, propio de la estructura.

complejidad del dato. La verificación de esta situación obliga a una sucesiva e incesante "bajada" a lo sensible y real, desde sus formas representadas, o datos. Esta "bajada" permite complementar y asegurar una mejor adecuación de lo representado hacia lo sensible, que es el modo nos aparece lo real. Esta operación es lo que Ch. S Peirce ha denominado "Interpretante infinito", como base de toda semiosis y proceso de significación. (Deladalle, 1996)

Este casi infinito re-envío a lo real, desde lo mental, era evidente para Eco al notar que: "Cualquiera que sea el sistema significativo, será siempre más reducido y limitado que el acto comunicativo", (Barthes, 1981) La cadena de interpretantes compone, en este caso específico, una bajada a lo real-sensible y posterior remisión a lo ya sabido, configurando un acto de significación. Dicho en términos saussurianos:" El Lenguaje es siempre menos vasto que la Palabra", (Saussure: 1990), "palabra" que debiera ser entendida, en este contexto, no como un elemento lingüístico, sino como tal acto de significación. Es también evidente que toda representación, si bien nace en un acto de significación, de Interpretante infinito o "acto de palabra" es, desde el instante mismo de su fijación, un acto mental y ya no parte del acto mismo, sino más bien su reflejo, o el resultado, de un instante de éste. El acto de significación será entonces un proceso, no un estado, determinando asimismo que la representación sea un estado mental y no un proceso[2]. Si la representación, de acuerdo con el concepto de interpretante de Peirce como base del acto de semiosis, es el producto de sólo uno de los interpretantes posibles y no de una cascada de ellos, el acto de significación se configuraría entonces como la cascada misma, una serie, virtualmente infinita, de interpretantes.

Además, cualquiera que sea el código o lenguaje representacional, desde la misma especulación lingüística construida sobre y a partir de la representación, pueden surgir potencias descriptivas que conforman nuevas relaciones con lo real, nuevas sondas hipotéticas que reconfiguran la atención sensible hacia lo real, construyendo nuevas dimensiones de lo real, antes no sentidas. En este último sentido, el acto de significación se completa como acto de comunicación, que tiene por función establecer un puente entre diferentes actos de significación, comunicación que no tiene una dirección univoca, como en la significación, sino que se remiten recíprocamente, de forma incesante y sucesiva. En este caso, sin embargo, no estamos en presencia de "una representación" y su interpretante específico, sino que más bien en una semiosis construida sobre la representación y no sobre "lo real" (entendiendo lo "real" como fruto de un estado de la red neuronal dado, la representación es el reflejo de este estado en la mente, un caso específico de real sensible) (Damasio, 2000), como concreto de cabeza, concreto mental de esa representación, que aparece como lo real para el segundo proceso de semiosis, es posible pensar en una cadena de interpretantes infinitos, que esta

---

[2] Cuando enfocamos nuestra atención sobre la representación como acto mental, esta pasa a ser objeto de semiosis, sobre el cual puede ser construido una serie infinita de interpretantes, pero no en cuanto representación sino más bien como "representación", objeto y cosa digna de análisis, por tanto susceptible de un proceso, pero no se debe confundir la representación como estado mental de la "representación" como objeto de semiosis.

vez no operan sobre “lo real” sino sobre un interpretante de éste. Sobre esa cadena segunda, opera el acto de comunicación lingüística, que puede entonces actuar como una segunda apertura o condición para una segunda sensibilidad de lo real, que, esta vez no parte de lo sensible sino que invirtiendo su marcha, traza desde lo mental especulativo, posible sondas hipotéticas.

Es paradojal que , desde la “conversación” entre representaciones individuales incompletas de lo real, pueda surgir una dimensión y una aproximación al lugar oscuro de lo sensible, finalmente del cuerpo vivido (Merleau-Ponty, 1957) (Bateson, 1984). Esta paradoja se verifica cotidianamente y de manera tan evidente que normalmente escapa a nuestra consideración. Ello sucede por el carácter fuertemente social de la comunicación, del carácter social de nuestra mente individual y del carácter colectivo del conocimiento (Adorno, 2011) (Shepperd, 1988).

El acto significativo, en cuanto esquema representacional tendiente a lo infinito, surge un poco más cerca de lo real que las representaciones lingüísticas ya fijadas en los procesos culturales (como el arte). Cuando el acto significativo se desdobla en un ir y venir, o sea cuando el proceso deja de ser unívoco, de lo real-sensible a la mente, y se completa con un re-envío de la mente a lo sensible, se transforma en acto comunicativo, como productor de nueva información no necesariamente disponible en la primera serie de interpretantes. Este re-envío asume, simultáneamente, el carácter de código lingüístico y de herramienta formadora de códigos lingüísticos (Nattiez, 1990).

Este proceso de continuas remisiones y re-envíos opera en un contexto sociocultural y comunitario, simbólico. Este acto entonces surge de una re-elaboración de la representación que es objeto del acto comunicativo: el objeto sensible (de arte) como aquello de lo que se habla y pone en acción, como contexto referencial de la propia representación, la sensibilidad de los sujetos que son parte del acto y que conforman un “lugar sin palabras”, fondo referencial de la forma del acto comunicativo. Ese “lugar sin palabras” podría ser caracterizado como el lugar social de la percepción: el ser cognitivo y sensible en la apertura (Heidegger, 2005), la que no es sólo sensible y corpórea sino que también lingüística y dialogante. Si bien puede ser paradojal definir un “lugar sin palabras” como dialogante, esta no será la primera ni la última de las paradojas encontradas en esta reflexión. Definirlo “sin palabras” equivale a decir que lo que se comunica no son sólo ideas o porciones semánticas, contenidos sino capacidades pragmásicas, para decirlo en términos de Morris: “el reflejo en la percepción individual que la semántica (como producto social y comunitario) produce en individuos comunicados” (Ved. Calabrese y Mucci, 1975).

Todo acto comunicativo es entonces una forma representacional que opera sobre un fondo referencial sensible, una forma que por su propia condición de código, escapa a la indefinición y relativa oscuridad del acto sensible, del cual depende y extrae toda su fuerza significante.

La densidad de lo real escapa a la densidad de la representación sobre ella operante, sin embargo el acto comunicativo restablece una potencialidad

expresiva y descriptiva del código en la sociabilidad de la comunicación y, por lo mismo, restablece una posibilidad de aprehensión de lo real, desde un lugar lingüístico ahora. El objeto de arte no es y no puede ser sólo un *representamen* sensible, es directa y referencialmente cultural y simbólico (Ibid, pp.184). Conlleva ideas, sensibilidades, ideas sobre sensibilidades e ideas de ideas sobre sensibilidades junto con nuevas formas de hipotizar lo sensible. Muchas de estas consideraciones y elementos no son ni pueden ser individuales. Por esta razón, el objeto artístico se convierte en "obra de arte" en la sociabilidad, en la presencia del acto comunicativo de lo artístico, así la obra de arte solo es posible en la sociabilidad, en la comunidad que la percibe como parte de su bagaje cultural y de referencia con lo real, constituyéndose en el lugar estético del acto comunicativo. De acá la afirmación que el arte opera en el silencio o la fisura que existe entre lo real y los datos construidos sobre éste. Para poder operar en esta fisura y contener una posibilidad de creación de nuevos datos y , sobre todo, de nuevas herramientas para configurar nuevas capacidades de hacer datos y así, de consecuencia, nuevas remisiones a lo ya sentido para crear y gatillar una nueva sensibilidad, la apreciación artística o modalidad de fruición del arte, contempla una des-estabilización de lo sabido y sentido, una dislocación que no es solamente cultural o teórica, sino que opera en la praxis de la generación de interpretantes casi infinitos, en el acto mismo de apreciar y "ver", cuando el acto artístico se está , físicamente y sensiblemente, generando.

Esta praxis y relativa des-estabilización de lo "sentido", lo que llamaremos "in-audito", no toda es fruto de lo "exterior", sino que también de nuevas formas de "ver", productos de la presencia de actos comunicativos, en una constante remisión del ser que sabe hacia lo que se debe saber. Para poder efectuar esta remisión, se construye un "saber que se sabe", que permite el acoplamiento sensible y cultural del individuo en una comunidad sensible, espacio de semiosis de lo artístico, con todos sus contextos, textos y pretextos referenciales.

El lugar o fondo sensible es el lugar del ser sensible, el lugar de la oscuridad relativa, el lugar sin palabras o *anteliteram* que los fenomenólogos como Merleau Ponty, definen como la corporeidad, en la cual opera una corporalidad que es, precisamente, esta puesta en acto cognitiva, de las posibilidades físicas y neurológicas de acoplamiento informativo (López-Cano, 2005).

Toda representación, como lugar de mente y dominio mental, opera en la presencia de este fondo sensible. Lo real, entonces no es más que la oscura presencia del cuerpo del ser sensible que es sensible el mismo y por ende, es posible de sensibilizar y sensibilizarse.

A la base de toda representación o código existe ese lugar de lo sensible, como espacio previo a toda codificación y que representaría lo que los filósofos griegos como Parmenides definían como el *LOGOS*, forma sustantivada del verbo *LOGEIN*, que significa "la *reunión* del que conoce con lo conocible", esto es, el lugar de la sensibilidad y no como se entiende actualmente como "la idea" o un concepto mental, para un sensible del cual, normalmente, olvidamos la existencia. Este proceso de apropiación de lo real-sensible como

acto comunicativo y social, configura la mente como mente social.

Volvamos al tema de las sondas hipotéticas que definíamos más arriba. Estas pueden ser caracterizadas como una tensión, una a/tención, una in/tensión y una ex/tensión.

Tensión que podría ser definida como el lugar cero de toda escucha, al definir ésta como una apertura, como una ruptura del statu quo cognitivo. Si ponemos el ejemplo del ruido (o sonido, que para el caso es lo mismo), provocado por el quiebre de una ramita a nuestras espaldas, sentido en un bosque nocturno, se gatillará, en el auditor, la ruptura de lo habitual, en tanto ese "habitual" es una especie de pedal acústico omnipresente que por su propia obsesiva incumbencia desaparece de nuestra conciencia, o ruido-ambiente (Attali, 1995)). Ese señal que se impone a nuestro sentir, configura un tipo especial de escucha que ha sido definida como la "escucha del predador-depredador" (Barthes, 1981), ambigua condición que sólo una instantánea analítica podrá dilucidar, antes de toda conciencia, en el momento crepuscular del acto casi automático.

Nuestras orejas no pueden cerrarse, no poseen párpados como nuestros ojos. De ahí se origina el hecho de que el cierre perceptivo deberá construirse más allá o más acá de la estructura física. Es la mente y el oído, como lugar mental, el encargado de abrir o cerrar, de subir o bajar el umbral de atención auditiva, generando así el espacio de lo habitual, casi no sentido, respecto de su ruptura, el ruido-sonido que captura nuestra inquietud (Murray Shaffer, 1969, 1985) (Truax, 1993).

En todo momento, y como forma de evitar la sobrecarga psíquica, el oído va generando umbrales de atención, en un juego de forma/fondo atencional, adonde la suma de las alteraciones al entorno acústico, al interior de una media estadística de normalidad, son clasificadas como ruido ambiente de fondo, que tiende a desaparecer de la conciencia, o bien como señal acústico pertinente, el cual es síntoma de un repentino cambio en el estado habitual de nuestro ambiente, cambio que puede ser ventajoso o amenazante y que concierne directamente esa conciencia (Westerkamp, 1995). Aparece repentinamente, el objeto acústico que nos tensionó al romper el statu quo auditivo, ahora como objeto de atención.

Tenemos entonces ya dos elementos de la serie de las sondas hipotéticas: tensión y atención. ***Tensión***, en cuanto el sonido de quiebre de la rama interpelará un estado de apertura sensible especial, una ruptura del statu quo auditivo, que prepara y condiciona una conciencia primaria y desde la sensibilidad de lo que produce el quiebre, intuida en un espacio casi crepuscular, el humano determinará si vale la pena cazar al pequeño roedor que se acerca o bien huir del gran felino que lo acecha, determinando, a partir del peso del organismo que provocó el quiebre, el acercamiento o el escape. Una audición funcional, en cuanto es hacia la fuente como causa sonora que nos tensionamos, provocando un especial estado de ***Atención***. Ese específico estado de atención provoca una conciencia y un análisis auditivo que, sin necesariamente dirigirse hacia la calidad propia del objeto sonoro o naturaleza

perceptiva de lo oído, sino que a su causa hipotética, nos informa si la señal percibida como ruptura del statu quo acústico es peligrosa o no. Estado cero de la percepción, semiautomático, pues el tiempo de respuesta fisiológica debe ser inmediato, si deseamos conservar las orejas en su sitio, lejos del estómago del depredador o bien, reproducir las neuronas y tejidos de nuestro cuerpo, gracias a la alimentación del depredado. Tensión y atención operan entonces como dos estados de la escucha, casi instantáneos, posicionándose como los niveles cero de todo análisis acústico. Estados ligados a nuestra calidad biológica de mamíferos, con orejas laterales, óptimas en la medición de distancias, por los tiempos de retardo de la señal en solicitar los órganos nerviosos. Tensión que opera en la ruptura del statu quo, de la normalidad auditiva, para generar una atención que recorta un objeto, como forma homogénea y analizable sobre un fondo indistinto, ruido ambiente.

Pero entonces se producen las otras dos condiciones: la ***In/tención*** y la ***Ex/tensión***. La primera aparecería como un esfuerzo consciente, a un nivel ya no crepuscular, por determinar otras características del objeto sentido, en cuanto portadoras de otras informaciones de lo ya oído, Es entonces un proceso que va aunando datos como producto de diferencias y magnitudes, en un ir y venir de trazos distintivos y calidades perceptivas hacia lo sensible y desde lo sensible, un ir y venir de modelos y parámetros mentales que, confrontados con la memoria de lo percibido y con las nuevas formas de lo perceptible, configuran nuevas condiciones y demandas a lo por percibir. Es la constante adecuación del interpretante a su entorno sensible, una reconstitución de los umbrales y estructuras perceptivas que generan nuevas disposiciones a la escucha. Es un movimiento que, para utilizar la denominación fenomenológica de Merleau-Ponty (Romero, 2006), operaría desde un "afuera" hacía un "adentro". [3]

Este proceso genera su doble: la ex/tensión, como un reconstruir la propia propiocepción en una exploración de lo sensible, hasta configurar un nuevo entorno auditivo. Aquí aparece evidente el carácter de sonda hipotética que tiene este proceso y, en general, todo el canal de la escucha. Si la in/tención es una adecuación de procesos y estados mentales de la atención, en la ex/tensión estos procesos mentales se delinean como tantos pseudocanales auditivos que, desde lo mental, van refluyendo con nuevos datos a lo sensible, en nuevas formas de tensión auditiva y perceptiva. Para seguir con la terminología merleau-pontiana, es un movimiento que actúa desde un "adentro" hacía un "afuera". Es la adecuación del sensible a lo real.

Si tensión y atención son estados, por lo instantáneo de su accionar y por cuanto son actos reflejos de una representación, la intención y la extensión se definen como procesos de constante y continua redefinición y reconstrucción: desde lo mental representativo a lo sensible corpóreo y viceversa en un constante ir y venir de percepciones y datos, cambios en la red neuronal y nerviosa, decodificados y analizados como representaciones, continuamente

[3] Bien que MP opera el concepto como un adentro y afuera del cuerpo que es doblado de un adentro y afuera de las cosas, para nuestro ejemplo utilizamos un sentido, por ahora, menos complejo.

desestabilizadas y reconstruidas.

Tensión, atención, intención y extensión podrían compartir espacios semánticos con los cuatro procesos de la audición definidos por Pierre Schaeffer: *Ouir, ecouter, entendre y comprendre*, sólo que esta vez se trata de instantes de la percepción en una micro temporalidad más que de una analítica auditiva macrotemporal, como parece entenderla ese autor (ved. Schaeffer, 1966).

Forma y estructura de lo acústico-musical

Para la reflexión sobre forma y estructura es muy útil la reflexión que la lingüística ha construido sobre la relación entre sintagma y paradigma.

El ***sintagma*** define la relación asociativa de los elementos que están en grado de aparecer en otras relaciones, dichas relaciones se basan en la linealidad del lenguaje, en la cual los signos adquieren valor de su oposición con el precedente y los consecuentes linealmente…de esta forma el sintagma es parte central en la superficie de la semiosis y se opone a ***paradigma*** que, en sentido más estricto, es un eje de selección en el cual se encuentran las unidades susceptibles de constituirse como el mismo sintagma (Calabrese y Mucci, 1975).

Desde esa misma caracterización, la forma de los objetos dependería de estas capacidades sintagmáticas, en cuanto la forma o apariencia, lo que aparece, lo que determina sensibilidad es, finalmente, una observación temporal y un discurso, compuesto por elementos o trazos distintivos que se van agrupando en coordinadas de diferencia para determinar percepciones: contorno, apariencia, formato, peso, color, textura, como otros tantos elementos o trazos distintivos en que el objeto sensible aparece en nuestra conciencia. Estos trazos, sin embargo, no aparecen como meras entidades cualitativas sino que configuran lo que citábamos como "coordinadas de diferencia", concepto que podemos definir, de manera simple, como que estos trazos se presentan como relacionados a unidades mentales de referencia y es desde su aparecer temporal, como van configurando aspectos ordenados y relativamente coherentes de trasformaciones que conservan, sin embargo, una cierta homogeneidad que los hace parte del mismo objeto: el color café de la mesa no hace parte de la coordinada de diferencia que caracteriza los diferentes tonos de café del cuaderno adonde anoto estos pensamientos.

La forma, por tanto presenta trazos distintivos y aparece a nuestro sentir como algo homogéneo y relativamente coherente, en todo caso, más homogéneo y con menos diferencias que las que estos trazos tienen con su entorno.

La estructura no nos remite a trazos distintivos específicos ni a sus colecciones, sino que a las relaciones que estos mismos trazos van configurando en su aparecer, la estructura es una lectura y una narración antes que un discurso. La estructura es un mapa, adonde la forma es el territorio.

Entonces [...], descubrir una estructura es descifrar un enigma, revelar un sentido oculto" (Ching, 1994)

Los conceptos de Forma y Estructura se complementan y articulan recíprocamente, tal y como sintagma y paradigma se complementan y explican mutuamente. Para considerar una forma como forma de arte es imprescindible descubrir el enigma que significa su estructura subyacente, o las muchas posibilidades estructurales que sus trazos distintivos pueden componer en la mente del observador. Una forma por sí sola no puede configurar una práctica artística, en cuanto es sólo en la relación que ésta asume con lo ya sabido, a partir de las relaciones de sus trazos y sus estructuraciones, que es posible hipotetizar una dislocación y una des-estabilización de lo ya sabido, propio del arte. En este último sentido, forma y estructura se complementan mutuamente para ser parte de un sistema de percepción estética, ambas representan, sin embargo instancias distintas de los análisis del objeto de arte. Una forma puede (y en cierta forma debe) “decir” una estructura, o por lo menos, posibilidades de estructuración, las que configuran los aspectos meramente lingüísticos del “decir el arte”.

Las audiencias configuran la obra de arte, como tal, justamente en este interrogar la forma para develar y construir/reconstruir las hipótesis de estructuraciones, que son la base del sentido. Forma, estructura y sentido son partes complementarias del “decir el arte”. La misma definición de la palabra “sentido” como lo sensible, la dirección y, finalmente, lo significado, reconstruyen esta complementariedad entre forma y estructura del objeto de arte, en cuanto lo sensible remite necesariamente a la forma, la dirección, a la estructura y el significado a la relación entre ambas.

Sigue siendo, sin embargo, bastante común, para quienes piensan en arte sonoro (y también en música), usar ambos conceptos de manera ambigua y casi intercambiable. Es así como se habla de un análisis formal o estructural como algo idéntico o sinónimo.

Creemos que para el arte sonoro (y obviamente para la música) es fundamental poder distinguir estos conceptos de manera clara y articulada, ver de qué manera la estructura puede producir varias formas posibles, así como una pieza musical, en cuanto modelo abstracto, puede producir muchas ocurrencias concretas (Martínez, 1998). La pieza musical, en este ejemplo, representa el lugar de la/s estructura/s posibles. En cierta manera, definida desde el proyecto del compositor, pero también como resultado de los análisis de las audiencias, como el descubrir el enigma estructural subyacente a su ocurrencia concreta… Las ocurrencias concretas: un concierto, una grabación, una partitura, son otras tantas formas en que esa/s estructura/s se pueden revelar.

En el caso específico de un arte sonoro, sucede muchas veces que la incumbencia de las formas encubre y vela la posibilidad estructural, como si el agenciamiento sensible que el arte sonoro es, pudiera limitar la posibilidad de descubrir el enigma de las relaciones entre sus trazos distintivos. La ruptura evidente que el arte sonoro es respecto de la música, no nos debe llevar a

afirmar que el “arte de ruidos” se construye en la negación de toda estructura. Muy por el contrario, el lugar ideal de acoplamiento sensible y colectivo que las instancias de arte sonoro son, nos debe llevar a preguntarnos e interrogarnos más profundamente sobre las estructuras y enigmas que estas formas contienen. No puede el arte sonoro construirse sobre el nihilismo de una colección de efectos sonoros de los cuales no sólo se desconoce la causa, sino también la razón y su sentido.(Michi, 2001)

Acá se juega, por ejemplo, toda la paradoja de los llamados “paisajes sonoros” (Rocha, 2014), cuya razón de ser estriba, muchas veces, en una colección de sonidos grabados y re propuestos a su audición, en ambientes más o menos sugerentes… Primero salta a la vista que un verdadero paisaje sonoro solo puede ser fruido ***In loco,*** y que toda grabación y posterior audición de lo grabado representan solamente una posible (entre muchas) perspectiva de grabación, y un descuido de todas las supresiones y alteraciones al paisaje acústico concreto y real que toda grabación comporta. Es de una increíble ingenuidad y profundo desconocimiento técnico y artístico, proponer tal operación, banal y cliché, como arte sonoro (Martínez, 2009).

Este requiere una conciencia de la búsqueda estructural que toda audiencia comporta frente a un objeto de arte, así como de la organización formal y de sentido que una obra de autor requiere.

Al revisar fuentes escritas sobre los conceptos de estructura y forma encontramos que palabras o frases como: orden, ordenación, elementos y relaciones de interdependencia, permanencia y cambio, continuidad-discontinuidad, manera de asociación, conjunto de relaciones, grupo de propiedades, conjunto de relaciones jerárquicas y funcionales, se encuentran frecuentemente asociadas al término estructura, a esa “ordenación de referencias exclusivas” a las cuales los conceptos formales deben adecuarse.

Por otra parte, términos tales como: distribución peculiar de la materia, apariencia externa, cualidades del estilo, aspecto, series, prioridades y prelaciones, corresponden a aspectos de la forma.

En música, el análisis Schenkeriano presentó una analítica que revelaba las estratificaciones internas que una determinada forma podría presentar, como aspectos de la generación de esa misma forma, es así que se podía llegar a un núcleo profundo o “Ursaztz” que explicaba, en la terminología schenkeriana, el carácter definitivo de una “obra de arte”. Sin caer en el fácil anacronismo que significaría reproponer de manera acrítica esta visión del musicólogo alemán, no nos deja de sorprender como las diferentes “ur-linee” del método shenkeriano representan uno de los primeros tentativos históricos para definir una metódica de la estructuración de una obra de arte musical (Bent y Drabkin, 1980).

La **articulación**, según Francis Ching (op. Cit), es un concepto referido a una función perceptiva. Implica entonces una preocupación por la claridad en la lectura de la forma, que es plástica, espacial y visual en el mundo de la arquitectura.

Entendemos entonces la articulación como los medios a través de los cuales se puede discriminar las distintas partes de una forma. También es gracias a la articulación que diferenciamos la forma y el fondo, o varias formas yuxtapuestas.

Lo más interesante para nosotros de esta visión arquitectónica es la afirmación de que la forma tiene propiedades concretas: dimensión, posición, contorno, color, textura, orientación, e inercia. Encontramos que todas estas propiedades pueden de una u otra manera ser interpretadas en relación con la música y el arte sonoro, en éste último, algunas de las características arriba señaladas son mucho más pertinentes que en la música. La articulación y la estructuración son otras tantas maneras como el arte sonoro se construye como arte, como cultura, como dislocación, como innovación a lo ya sabido, como estímulo sensible y mental, como hecho, trazado y discurso.

Arte como construcción social

La pregunta por el enigma que representaría una estructura en el lugar colectivo de la obra sensible (forma) de arte sonoro, es la práctica que hace a su audiencia como el lugar en que ese objeto de arte se determina como objeto social y de mente colectiva.

Nos hemos acostumbrado a tratar la mente como algo separado del cuerpo, como si las representaciones (objeto de la mente) fueran el producto de emanaciones etéreas y no tuvieran, como la neurología y las neurociencias enseñan, un correlato fisiológico y biológico específico en el sistema nervioso.

Desde la cuestión de las sondas hipotéticas tratadas más arriba, tensión, atención, intención y extensión, es evidente que nuestra posición al respecto es bastante definida y parece ser más útil considerar la mente como una forma de ser del cuerpo, una disposición del soma. Así sucede con las emociones (ver Damasio, 2000) que son estados del soma, fruto de diferentes configuraciones de hormonas, enzimas, elementos químicos y bioeléctricos. Tal y como el lenguaje verbal es constantemente acompañado de una gestualidad, que lo connota y significa, estimamos que las representaciones son acompañadas por una co-varianza del soma, una sensibilidad especial como conformación de la red nerviosa, por ejemplo, que califica el imaginario en un clima emotivo particular y sujeto a variaciones. Lo que definíamos respecto de intenciones y extensiones, este ir y venir desde un “adentro” y un “afuera” en realidad nos refiere a un “lenguajear” de nuestro cuerpo en su acoplamiento con su entorno, una coordinación de acciones que se produce en una coordinación de coordinación de acciones (Maturana, 1994), una coordinación de segundo nivel que remite a un aparecer de la mente como el origen de esta segunda coordinación y como algo separado , de alguna manera, independiente del cuerpo.

La coordinación de acciones al nivel uno, entre representaciones y sensibilidad, producen un reflejo en la coordinación de coordinaciones o nivel dos, es la

práctica del llamado “diálogo interno” de los individuos, que asume las características de imágenes verbales a diferentes niveles de conciencia introspectiva. El acoplamiento de nivel tres entre diferentes coordinaciones de coordinaciones de acciones entre sujetos biológicamente relacionados da lugar a las “con/versaciones“, remitidas estas a su definición etimológica, un “ir hacia”, un “tender hacia”.

Lo propio del sentir comunitario, es esta conversación, este “ir comunitario hacía”, este entender comunitario. Pensamos que esta comunidad que comunica y produce un acoplamiento entre estas coordinaciones de nivel tres, produce efectos en los niveles inferiores, dos y uno, por lo que hay lugar para pensar en un “sentir comunitario”, en un sobredeterminación de lo sensible individual en cuanto parte de un sistema plurinivelado y ordenado de coordinaciones de acciones, como correlatos e informaciones químicas y simbólicas que, a bien considerar, no son de naturaleza comunicacional tan diferente.

Los animales gregarios, como los humanos, parecen conservar una capacidad adaptativa desde su acoplamiento gregario, en el conversar comunitario , que, finalmente produce efectos y acoplamientos en el “adentro”, en los actos comunicativos internos, significativos y sensibilidades con lo real. Por ello lo real es, cultural y comunitario. Según el antropólogo Clifford Geertz, la mente asume su carácter social, en esta capacidad de conversar en la comunidad, lo que, acabamos de ver, produce acoplamientos al interior de cada sensibilidad individual y en las capacidades de reactancia al entorno (Geertz, 1987), en lo que Maturana llama epigénesis, cambiando según los cambios del entorno y produciendo así cambios en el entorno, lo que , para seguir en la metáfora maturaniana, constituiría un acoplamiento especial, definiendo al humano como “un animal que sabe que sabe” por diferencia con animales que sólo “saben”. Animal que es capaz de producir diálogo interno entre sus representaciones, las rupturas del statu quo sensible y generar coordinaciones de coordinaciones de acciones a nivel gregario, o sea, a nivel tres… Desde esta reflexión, la mente es la disposición del cuerpo que nace de esta condición de animales gregarios, produciendo los diferentes acoplamientos entre los diferentes niveles de coordinación de acciones, desde aquellos químicos hasta los más elevados ligados a complejos simbólicos productos del conversar comunitario.

Nos parece que el arte goza de estatuto social precisamente por esta capacidad de la mente, en cuanto disposición del cuerpo de producir estos acoplamientos, estatuto social en cuanto la mente es una disposición del cuerpo que nace de la calidad social de los acoplamientos gregarios, en un ir y venir entre los diferentes niveles de coordinación que relacionan alteraciones y disposiciones de la red neuronal y somática como cambios de “imaginario”. (Varela, 2005)

En el caso específico del arte sonoro, este imaginario acoplado en lo acústico, lo definimos como “***acustinario***”, una red de representaciones y conversaciones entre coordinaciones de coordinaciones de acciones que reconstruyen el soma y sus capacidades, desde los niveles más altos del imaginario simbólico y reconstruyen el imaginario o “mundo” del Dasein

(Martínez, 2010) desde los niveles más específicos del real-sensible.

Por esto que es importante definir las relaciones entre forma y estructura del arte sonoro, de sus obras y objetos estéticos, en cuanto la forma remite a las apariencias y trazos distintivos, como efectos del real-sensible y sus acoplamientos en el acustinario, ya sea individual o comunitario, en tanto que la estructura remite a los conceptos (coordinación de coordinaciones de nivel tres) aplicados a la forma y su apariencia, configurando una suerte de ordenación referencial exclusiva.

La forma está definida por objetos ontológicos, aplicación de conceptos lógicos a objetos ónticos, la estructura como ordenación referencial exclusiva puede producir numerosas formas o, por lo menos varias formas, que dependen de la misma estructura. La forma es la superficie sensible del evento del arte sonoro, obra en cuanto es referida a un contexto social, estructura es la relación entre los trazos distintivos de la forma.

Es importante definir las implicancias de un “fetichismo en arte” en este artículo, pues sabemos que mucha crítica especializada y alienada expone el aparecer de la obra como sustancia de lo estético, reivindicando lo sensible como el único lugar de sentido, en un hipotético e ideologizado fin del sentido, fin de la estructura, fin de la historia (Otero, Edison y Prado, Bernardita, 2009) Es esta actitud de cierta crítica postmodernista la que nos interesa desmontar como operación ideológica, que encubre los reales nexos entre percepción, mente, representación y sentido, como lugares comunitarios, propios de relaciones entre personas en el arte. Para ello esta crítica confunde forma, estructura y sentido de la producción de arte, para presentar la sola reverberación estética de un sensible individual (Reynolds, 2010), como mera exploración a-cultural, a-social de un sujeto metafísico como central en la práctica del arte contemporáneo, despojando de significado y de sentido al arte como dislocador y reproductor de la conciencia de sí y para sí de personas en lo colectivo, como propios de actividades sensibles y mentales para una mente que es directamente social, como disposición del cuerpo en lo social, como coordinación de tercer nivel, en el lenguajear epigenético de comunidades “hablando a sí mismas de sí mismas”.

Es a esta condición alienada y reificada de la praxis estética, tal y como es vivida en la realidad cotidiana de la música “de notas” o *a priori* (Schaeffer, 1969), la que el arte sonoro interpela y desafía. Para cumplir cabalmente y profundamente dicho desafío y aceptar la condición política de este arte, en cuanto dislocación de los lugares ideologizados de la práctica musical, es menester que los artistas sonoros den cuenta y se den cuenta ellos mismos, de los procesos y estados que califican la vivencia del arte sonoro como una vivencia social, lugar de una mente social, como disposición del cuerpo vivido hacia la comunidad, en la forma, en la estructura y en el sentido.

Santiago, Octubre 2014

Bibliografía:

Adorno, Th. W.. (2011). "Sobre la situación social de la música" en: Obras Completas 18, Escritos Musicales V. Madrid: Ediciones Akal S.A.

Attali, Jacques (1995): Ruidos, ensayos sobre la economía política de la música; México; Ed. Siglo Veintiuno.

Auge, Marc (1998); Los no lugares. Espacios del anonimato, Barcelona, Ed. Gedisa,

Barthes, R. (1981). Elementi di semiologia; Turín; Ed. Einaudi/Nuovo Politecnico.

Baricco, Alessandro (2000): El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin; Madrid; Ed. Siruela.

Bateson, Gregory (1984**):** Verso una ecologia della mente: Ed. Adelphi; Milán.

Bent, Ian y Drabkin, William (1980): Analisi Musicale; (Ed. Italiana de Annibaldi, Claudio); Turín, EDT Edizioni Società Italiana di Musicologia,

Calabrese, Omar y Mucci, Egidio (1975): Guida alla semiótica; Milán; Ed. Sansoni; pp. 14-16.

Ching, Francis (1994). Arquitectura: forma, espacio y orden; México: Ed. Gustavo Gili.

Chion, Michel (1991): El arte de los sonidos fijados. (Trad. , de Carmen Pardo de *L'art des sons fixés ou la musique concrètement*, Editions Metamkine, Fontaine) Cuenca, Centro de Creación Experimental, Universidad de Castilla-La Mancha.

Damasio,Antonio (2000): Sentir lo que sucede, cuerpo y emoción en la fábrica de la conciencia; Santiago, Ed. Andrés Bello.

Deladalle, G. (1996). Leer a Peirce hoy. Barcelona; Ed.Gedisa.

Debord, Guy (1999). La sociedad del espectáculo. (Trad. español, José Luis Pardo).Valencia: Pre-textos Editores

Foster, Hal (1999): “For a Concept of the Political in Contemporary Arts” en: Recordings, Art Spectacle, Cultural Politics; New York; Ed. The New Press.

García Bacca, J. D. (1989). Filosofía de la Música. Barcelona: Anthropos Editores.

Geertz, Clifford (1987): La interpretación de las culturas; México; Ed. Gedisa.

Hatten, Robert S. (2004). Interpreting Musical Gestures, Topics, And Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*;* Bloomington; Ed. Indiana University Press;.

Hauser, A. (2004/1998). La historia social de la literatura y el arte. Barcelona: De Bolsillo editores.

Heidegger, Martín (2005): "El origen de la obra de arte" en: Arte y Poesía. Trad. Samuel Ramos. Duodécima reimpresión. México: Ed. Breviarios del Fondo de Cultura Económica México, pp. 37-123.

Imberty, Michel (1990): Le scriture del tempo, semántica psicológica psicológica della música; Milán; Ed. Ricordi-Unicopli.

Levi-Strauss, Claude (1971): “Obertura” en: Mitológicas, lo crudo y lo cocido, México, Ed. Fondo de Cultura Económica.

López Cano, Rubén: “Los cuerpos de la música: Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición” en: Revista Transcultural de música Trans: n’ 9; www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm; descarga efectuada en 2005.

Lohmar, Dieter (2005). “On the function of weak phantasmata in perception: Phenomenological, psychological and neurological clues for the trascendental function of imagination in perception.” en :Phenomenology and Cognitive Sciences. 2005(4): 155-67.

Martínez Ulloa, Jorge (1998): “El análisis del análisis de la música” en : Procedimientos analíticos en musicología; Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología; Irma Ruiz, Elisabeth Roig y Alejandra Cragnolini (ed.); Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”; Buenos Aires; pp. 139-145.

-------------------------- (2009) Arte sonoro, paisaje acústico, ambiente sonoro: elementos para una diferenciación” en: Pensar el//trabajar con//Sonido en espacios intermedios; Santiago, Ediciones Departamento de Artes Visuales, facultad de Artes, Universidad de Chile.

------------------------- (2010): “La obra de arte musical: Hacia una ontología de la música” en: Revista Musical Chilena, Año 64, Nº. 213, Santiago, Ed. Facultad de Artes, Universidad de Chile, pp. 116-135

Maturana, Humberto (1994): El sentido de lo humano; Santiago; Dolmen ediciones.

Maurice Merleau-Ponty (1957): Fenomenología de la Percepción; México-Buenos Aires; Ed. Fondo de Cultura Económica;

-------------------------------(1995): La Nature, Notes. Cours du College de France; Ed. de Seuil ; Paris.

Michi, Francesco (2001): “Arquitecturas sonoras y diseño acústico” en: Musica e suoni dell'ambiente, (Albert Mayr, ed.) Bologna, CLUEB Editores.

Nancy, Jean Luc (2002): A l'écoute; Paris; Ed. Galilee.

. --------------------- **(**2003**).** Corpus, Madrid, Ed. Arena Libros.

Nattiez, J.-J. (1990). "Lévi-Strauss, mito e musica" en: Dalla semiologia alla musica. Palermo: Sellerio Editore.

Otero, Edison y Prado, Bernardita (ed.) (2009). Sintonía joven: música, comunicación y jóvenes. Santiago: Ediciones CEU/UNIACC-SCD.

Reynolds, Simon (2010). Después del rock:psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Rocha Iturbide, M. "El arte sonoro, hacia una nueva disciplina" en. http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/rocha.html, bajado en agosto 2014.

Romero, Judith (2006): "La fenomenologia de Merleau-Ponty" en: http://concienciamusical.blogspot.com/2007/01/fenomenologia-de-la-percepcion-m.html obtenida el 18 Ene 2007 07:45:25 GMT.

Saussure, Ferdinand (1990): Curso de lingüística general, Madrid, Alianza editorial.

Schafer, R. Murray (1969); El nuevo paisaje sonoro, , Buenos Aires, Ricordi.

---------------- (1985) Il Paesaggio Sonoro; (Trad. Al italiano de Nemesio Ala, del orig. The Tunning of the World, Harcourt Brace, N.Y., 1977.); Milán; Ed Ricordi-Unicopli, 1985

.

Schaeffer, Pierre (1966): Traité des objets musicaux; París; Ed. Du Seuil.

Shepherd, J. (1988). La musica come sapere sociale. Milán: Unicopli/ Ricordi Edizioni.

Smalley, Denis (1985): “Spectro-Morphology and Structuring Processes” en: The Language of Electroacoustic Music; Londres; Ed. Simon Emmerson, MacMillan Publishers, pp: 61-93

Truax, Barry,(1993): “ Acoustic communication”, en Soundscape Newsletter, nº05, WFAE, Marzo, Vancouver, Simon Frazer University Press.

Varela, Francisco; Thompson, Evan y Rosch, Eleanor (2005): De cuerpo presente, las ciencias cognitivas y la experiencia humana; Barcelona, Ed. Gedisa.

Westerkamp, Hildegard (1995): “Listening to the listening”, en: Actas del congreso ISEA'95 (Sounding out of genders: sound artists talk about gender and technology).